
La Scène et le musée, une dynamique contemporaine

Franz Anton Cramer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/15322>

DOI : 10.4000/critiquedart.15322

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Franz Anton Cramer, « *La Scène et le musée, une dynamique contemporaine* », *Critique d'art* [En ligne], 43 | Automne 2014, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/15322> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.15322>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

EN

La Scène et le musée, une dynamique contemporaine

Franz Anton Cramer

RÉFÉRENCE

Chorégrapheur l'exposition = Choreographing Exhibitions, Marne-la-Vallée : La Ferme du Buisson ; Sankt Gallen : Kunst Halle, 2013. Sous la dir. de Mathieu Copeland et Julie Pellegrin

Danse – An Anthology, Dijon : Les Presses du réel, 2014, (New York series). Sous la dir. de Noémie Solomon

Jean-François Pirson : la Danse de l'arpenteur, Bruxelles : La Lettre volée, 2014

Anna Halprin: Dancing Life/Danser la vie, Bruxelles : Contredanse, 2014

« *Rétrospective* » par *Xavier Le Roy*, Dijon : Les Presses du réel, 2014, (Nouvelles scènes). Sous la dir. de Bojana Cvejić

Raumverschiebung: Black Box — White Cube, Hildesheim : Georg Olms, 2014, (Schriften). Sous la dir. de Barbara Büscher, Verena Elisabeth Eitel et Beatrix von Pilgrim

- 1 Exposer et (re)présenter, ou le format de l'exposition et le travail dans le champ chorégraphique, sont les deux faces d'une même médaille. Depuis environ dix ans, la chorégraphie a commencé à quitter la scène du présent pour envahir les lieux d'histoire que sont les musées, tandis que les théâtres et les festivals d'art vivant expérimentent les formes variables d'expositions et de rétrospectives.¹ C'est sous le signe d'une dématérialisation croissante de l'objet artistique que les commissaires d'exposition, autant que les artistes, cherchent à identifier les points de rencontre entre exposition et spectacle. Les modes de consommation esthétique se confondent entre le régime de la durée –dans une galerie ou au musée– et celui de la scène dans le cadre d'un spectacle vivant. Ce dernier n'a que son propre temps de vie pour apparaître et disparaître simultanément.

- 2 L'ouvrage collectif *Raumverschiebung: Black Box – White Cube* dresse un état des lieux de ces mouvements multiples. L'espace y est compris selon une conception relationnelle : « l'espace n'est construit que par l'arrangement de corps, leurs actions et leurs mouvements ».² Cet espace, que l'on pourrait qualifier de « performatif », « côtoie un ensemble d'espaces construits, imaginaires, narrés et fictifs. Cet ensemble est actualisé tant dans le spectacle que dans d'autres formes de visibilité artistiques. »³ Le volume est divisé en quatre sections : « Placements », « Scénographies », « Ecrans » et « Re/Configurations ». Il propose autant d'analyses de lieux théâtraux, muséaux, cinématographiques et curatoriaux. Iris Dressler, dans son article « Politiken des Zu-Sehen-Gebens » [Politiques du donner à voir] livre un compte-rendu de sa pratique de commissaire d'expositions auprès du Württembergischer Kunstverein à Stuttgart. Selon elle, le défi principal de l'exposition contemporaine consiste en la création d'une transparence non seulement dans le choix des œuvres mais aussi, et surtout, dans l'usage des contraintes du dispositif muséal lui-même – qu'il soit envisagé dans un *White Cube* ou dans tout autre espace imaginable. « Il n'y a pas d'institution artistique idéale ni d'espace d'exposition idéal, explique-t-elle. Les deux sont plutôt liés à un devenir, une reformulation, une négociation permanente entre conditions, nécessités et possibilités, entre institution, artiste, œuvre et public. C'est un processus de travail et d'apprentissage permanent, dépendant de partis pris et de déformations, de consensus et désaccords, de pratique coutumière et d'état d'exception. »⁴
- 3 Voilà exactement ce qui correspond à la situation actuelle du musée, entre lieu de sacralisation et lieu de déstabilisation. La position du public est remise en question autant que le statut de l'œuvre. Cette dernière ne veut, ni ne peut plus, être appréciée dans la simple posture contemplative et exige un engagement actif. Tel fut également le point de départ pour Stephanie Rosenthal à l'occasion de la mise en place de l'exposition itinérante *Move: Choreographing You – Art and Dance Since the 1960s* qui avait fait sensation en 2010-2011 à la Hayward Gallery de Londres, à la Haus der Kunst München et au K21 de Düsseldorf. « Pour moi, explique Stephanie Rosenthal, le défi dans le fait d'exposer un travail performatif était de voir à quel point il était enrichissant pour des professionnels de l'exposition de travailler avec des chorégraphes et de redécouvrir l'espace. L'idée n'était pas d'effectuer un transfert de performances qui ont existé sur scène dans l'espace d'exposition, mais plutôt d'en faire de nouvelles pièces pour l'espace d'exposition. »⁵
- 4 Entre les pratiques de mise en espace au musée et de mise en espace (et en mouvement) par les artistes-chorégraphes, les échanges sont animés et témoignent d'une curiosité réciproque. De fait, la différence entre scène et salle, entre théâtre et musée se révèle moins importante qu'on ne le pense. Les musées se définissent autant par la permanence de leurs collections que par l'éphémérité de leurs expositions temporaires. Ils réactivent les œuvres en modifiant leur contexte de présentation pour mieux donner à voir ladite pratique et mieux s'adresser aux contemporains.⁶ Les chorégraphes, danseurs et performeurs sont conscients du fait que dorénavant leurs œuvres réclament, et doivent réclamer, bien plus de durée que ne le propose le seul spectacle. La liste serait longue des musées et des lieux d'art appelant à des rétrospectives, des reconstitutions d'œuvres et des événements-performances ressortis du passé.
- 5 Mathieu Copeland a recueilli des témoignages de commissaires, mais aussi d'artistes autour du projet phare *Une Exposition Chorégraphiée* (Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson et Kunst Halle Sankt Gallen, 2009-2010). Dans le cadre de la manifestation, il avait invité trois danseurs à exécuter, aux heures d'ouverture publique,

différents mouvements d'après des partitions écrites par des artistes et réunies au préalable. Les œuvres exposées relevaient donc d'artistes identifiables. Leur mode de présentation, en revanche, restait strictement lié au corps et au gré des danseurs-interprètes-porteurs. On est ici face à une forme pertinente mêlant objet et processus, matérialité et éphémérité, sans nécessairement envisager une hiérarchie entre les deux.

- 6 Et pourtant, l'idée reste persistante dans les discours que la performance ne peut être ni répétable ni en capacité de se projeter vers le futur. Barbara Formis conteste cette idéologie de l'éternelle singularité de toute performance dans sa contribution au livre : « La Performance ici et autrefois » (p. 56-69). « Le paradoxe de la présence, écrit-elle, est de produire une expérience durable, une relation pratiquement illimitée du temps de l'expérience. »⁷ Or, l'affirmation du *Performance Art* et de la plupart de ses théories portant sur la non-reproductibilité de cette expérience, invite, selon Barbara Formis, à se poser des questions : « [...] ce n'est que parce qu'on croit en l'efficacité de la disparition et du néant qu'on cherche à sauvegarder » – à magnifier même – « la présence »⁸. Cette présence est pourtant toujours inexorablement liée à son passé. Le présent ne repose jamais sur une table rase. Par conséquent, « [u]ne performance est déjà ce qui survit, ce qui reste du travail du corps »⁹.
- 7 L'exemple le plus récent d'un travail chorégraphique basé sur la notion d'expérience répétée et transposé dans des lieux d'exposition est sans doute « *Rétrospective* » par Xavier Le Roy. Il débuta en 2012 à la Fondation Antoni Tàpies de Barcelone. Le projet consiste à littéralement exposer, par le biais de danseurs, des mouvements et des scènes extraits des solos de Xavier Le Roy, en les traitant comme des objets. Or, il a été tout aussi intrinsèquement déterminant pour cette proposition (dont la sixième édition aura lieu à New York en novembre 2014, après Rennes, Salvador de Bahía, Hambourg, Rio de Janeiro et Paris) que les performeurs-danseurs invitent le public à écouter leurs récits personnels autour de l'œuvre représentée, à écouter leur relation biographique aux créations de Xavier Le Roy et l'influence de ces dernières sur leur propre travail artistique. L'intimité de l'échange et la durée de la (re)présentation restent des éléments cruciaux de cette rétrospective, comme en témoigne la directrice de la Fondation, Laurence Rassel, dans le cadre d'une conversation avec Christophe Wavelet : « [...] si la Fondation permet quelquefois d'être conçue comme scène, cela ne suffit pas à faire d'elle un théâtre. La circulation [...] du public y est importante, et le temps aussi bien : celui de la durée de l'expérience. »¹⁰ Car c'est à partir de l'expérience que l'œuvre se constitue. « Une manière à la fois très simple et très concrète de rendre tangible ceci : les œuvres n'existent pas s'il n'y a personne pour les regarder. »¹¹ Il s'agit donc de retrouver un, ou des espaces publics, y compris des musées, afin de re-matérialiser, en quelque sorte, l'art : « Mettre une institution d'art contemporain à l'épreuve des corps [...] cela me paraît moins "actuel" ou "inactuel" que judicieux et potentiellement fécond. On parle aujourd'hui volontiers dans le milieu de l'Art d'un "retour à la performance", mais [...] qu'est-ce qui revient ? Qu'a-t-on appris ? Que transmet-on ? »¹²
- 8 L'expérience !, aimerait-on répondre. Pourtant le transfert de l'expérience esthétique du musée vers les structures scéniques de la représentation peut être une victoire à double tranchant. Tino Sehgal, par exemple, est connu pour sa pratique consistant à ne pas laisser de traces et à confiner l'œuvre dans un moment chargé d'aura et de présence. Parce qu'il n'y a ni image ni document, ce qui est donné à voir dévore toute l'attention possible. On parle alors plutôt de ce qui n'est pas présent et non de ce qu'on peut voir.

- 9 L'idée objectale du stable semble ne plus être d'actualité dans la culture contemporaine. Les œuvres et les valeurs éternelles ont fait place aux arrangements du moment. Le patrimoine devient une archive qui génère de nouvelles lectures limitées au moment présent. Le musée, quant à lui, fait face à ce constat en investissant le présent de la performance comme un acte pur doté de l'aura du pérenne tel qu'il est perçu dans les collections permanentes. Mais le pérenne n'échappe pas non plus à la métamorphose ; il est aussi vivant, et vulnérable, que l'histoire de la chorégraphie même.
- 10 La ruée vers l'instable, dont la danse s'est faite la forme symbolique par excellence, n'est certainement pas un phénomène récent. Les enjeux intellectuels qui ont permis cette perméabilité font l'objet d'une anthologie publiée par les soins de Noémie Solomon. Ici, des articles et témoignages écrits et publiés depuis 2002 viennent documenter la genèse d'une pensée débordant les limites et les frontières entre disciplines et modalités. Yvane Chapuis, dans sa contribution intitulée « Toward a Critical Reading of Contemporary Dance » (p. 133-144 et publiée pour la première fois en 2002) fait le constat que « tout concourt à rendre transparente la "théâtralité" de l'exposition, elle se joue désormais comme une exposition (une performance ?), dans un temps et un espace réels : précisément les deux coordonnées que le cube blanc éliminait »¹³
- 11 Si les spécificités du musée –sa « neutralité » et son « atemporalité »– se voient à leur tour historicisés et temporalisés, on est en droit de se demander si la présumée différence ontologique entre l'objet d'art et l'œuvre chorégraphique a encore un sens. Ne faudrait-il pas plutôt parler d'un art « débarrassé de toute idée de transcendance, où l'œuvre n'est pas une entité autonome mais la composante d'une situation » ?¹⁴ L'art du ou en mouvement, au musée ou sur scène, nous instruit sur le fait qu'en fin de compte rien ne compte plus que l'expérience qui devient monnaie courante.

NOTES

1. Voir par exemple : le festival berlinois *Foreign Affairs* dans son édition 2014 et le colloque *How to Dance With Art - On the Interference of Time-based Arts and Art Spaces* (http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/foreign_affairs/fa14_programm_diskurs/fa14_veranstaltungsdetail_diskurs_98774.php) ; le Lenbachhaus de Munich et son axe de programmation autour du Judson Dance Theater, *Dance at Judson And On And On And On*, juillet/août 2014 (<http://www.lenbachhaus.de/veranstaltungen/dance-at-judson-and-on-and-on-and-on/>) ; ou bien le festival de Salzbourg et son exposition monographique *Mit dem Körper denken. Eine Retrospektive in Bewegung* dédiée à l'œuvre de Simone Forti (18 juillet-9 novembre 2014).
2. Büscher, Barbara. Eitel, Verena. Pilgrim, Beatrix von. « Introduction », *Raumverschiebung: Black Box – White Cube*, Hildesheim : Olms, 2014, p. 6. [NDLR : citations traduites par l'auteur de l'article. „Raum ist eine Anordnung von Körpern, die durch Handlung und Bewegung erst konstruiert wird“]
3. Büscher, Barbara. Eitel, Verena. Pilgrim, Beatrix von. « Introduction », *Op. Cit.*, p. 6[« rückt das Gefüge von gebautem, imaginiertem, erzähltem, fiktivem Raum heran, das in Aufführungen und anderen Formen der Kunstpräsentation aktualisiert wird »]

4. Dressler, Iris. « Politiken des Zu-Sehen-Gebens », *Ibid.*, p. 77 [« Es gibt weder die ideale Kunstinstitution noch den idealen Ausstellungsraum. Beides hat vielmehr mit einem ständigen Werden, Reformulieren und Aushandeln zwischen Bedingungen, Bedarf und Möglichkeiten, zwischen Institution, KünstlerInnen, Werken und Öffentlichkeiten zu tun. Es ist ein immerwährender Arbeits- und Lernprozess, voller Setzungen und Verwerfungen, Übereinkünften und Dissens, Routine und Ausnahmesituationen.»]
5. Rosenthal, Stephanie. «Choreographing You», *Ibid.*, p. 192
6. Voir à ce sujet : Bishop, Claire. « Radical Museology or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art? », Köln : Walther König, 2014
7. Formis, Barbara. « La Performance ici et autrefois », *Chorégrapheur l'exposition*, Dijon : Les Presses du réel, 2013, p. 59
8. Formis, Barbara. « La Performance ici et autrefois », *Op. cit.*, p. 63
9. *Ibid.*, p. 67
10. « Interroger l'institution. Conversation entre Christophe Wavelet et Laurence Rassel », « *Rétrospective* » par Xavier Le Roy, Dijon : Les Presses du réel, 2014, p. 40
11. « Interroger l'institution. Conversation entre Christophe Wavelet et Laurence Rassel », *Op. cit.*, p. 41
12. *Ibid.*, p. 45
13. Chapuis, Yvane. « Toward a Critical Reading of Contemporary Dance », *Danse: An Anthology*, Dijon : Les Presses du réel, 2014, (New York Series), p. 135 (citation en français extraite du texte original publié dans *Art press : Médium Danse* (numéro spécial), n°23, octobre 2002, p. 12)
14. Chapuis, Yvane. « Toward a Critical Reading of Contemporary Dance », *Op. cit.*, p. 134 (citation en français extraite du texte original publié dans *Art press : Médium Danse* (numéro spécial), *Op. cit.*, p. 10)